# A Santa Bárbara de Cimbres

POR

JOSÉ DOS SANTOS CARVALHO
MÉDICO INSPECTOR DO QUADRO DO ULTRAMAR

LISBOA — 1959

# A SANTA BÁRBARA DE CIMBRES

# A Santa Bárbara de Cimbres

POR

JOSÉ DOS SANTOS CARVALHO

MÉDICO INSPECTOR DO QUADRO DO ULTRAMAR

LISBOA — 1959

# A SANTA BÁRBARA DE CIMBRES

Há uns quarenta anos, faleceu uma mulher de avançada idade, Bárbara de nome, em Cimbres, aldeia que dista, por estrada, 25 quilómetros de Lamego e 4 do mosteiro cisterciense de Salzedas.

De tenra idade então, não se me apagou da memória, porém, a cena insólita a que assisti no cemitério da freguesia a quando do enterro.

É que um parente da defunta tinha transportado, ajudado por amigos, uma imagem em madeira, representando Santa Bárbara e declarou que, por vontade da defunta, o coval, adrede preparado, deveria recebê-las a ambas.

A tal se opôs o padre que oficiava no enterro do que resultou ter a escultura ficado abandonada no cemitério e exposta às intempéries durante anos, sendo por fim recolhida na capela paroquial do Espírito Santo.

Pude, mais tarde, compreender o então acontecido. É da tradição em Cimbres que as imagens e objectos, religiosos, fora do culto, não podem ser desprezados, mas que é mister enterrá-los em terra benzida.

Foi por isso que, quando anos atrás pensaram em enterrar a imagem, a mulher pediu para a recolher em sua casa, visto representar a sua santa onomástica.

A veneranda escultura é pois minha velha conhecida e já por mim foi descrita no Boletim da Casa Regional da Beira-Douro.

Esse trabalho pôde, agora, ser completado, principalmente devido à gentileza do Dr. João Couto, ilustre director do Museu Nacional de Arte Antiga, onde me foi permitido frequentar a magnífica biblioteca.

## VIDA DE SANTA BÁRBARA

Nasceu no século III.º da nossa era, na cidade de Nicomédia, na província romana da Bitínia, na Ásia Menor.

Era filha do sátrapa Dióscoro e dotada de tão peregrina formosura que seu pai a encerrou numa torre para evitar que alguém, que não fosse do seu agrado, lha roubasse.

Nesta clausura chegaram a Bárbara os rumores da doutrina de Cristo e, desejosa de a conhecer, conseguiu que o sábio Orígenes, disfarçado de médico, a viesse instruir.

Passados tempos, já possuída por ardente fé, mandou abrir uma terceira janela na torre durante a ausência do pai, a quem explicou no seu regresso que queria deste modo simbolizar que a alma recebe a luz por três janelas: Pai, Filho e Espírito Santo.

Ora, reinava então o imperador Maximiano que perseguia ferozmente os cristãos. O nobre governador, não tendo conseguido afastar a filha dos seus firmes propósitos, mandou-a torturar.

Porém Bárbara manteve-se inabalável na sua fé, pelo que o próprio pai, reivindicando o direito que lhe dava a lei romana, a degolou com a sua espada, no alto de um monte.

O castigo divino não tardou; foi fulminado por um raio quando voltava para casa.

## Atributos iconográficos de Santa Bárbara

São variados — a torre de três ventanas, o livro de orações, a palma e a coroa do martírio, a espada da degolação, o raio, etc. — mas os três primeiros são os mais frequentemente representados.

A torre é atributo característico e aparece segura numa das mãos da Santa ou, mais raramente, assente no chão e ao seu lado.

## A escultura (figs. 1 a 3)

Foi talhada em madeira, cuja qualidade não pude identificar, o que procurarei fazer no futuro, visto saber-se que os escultores franceses se serviam da madeira da nogueira dourada, ao passo que os flamengos esculpiam em madeira de carvalho de que então possuíam cerradas florestas.

Mede 1,$^{m}$33 de altura e é ôca por ter sido escavada na sua face posterior, pelo escultor.

Restam nítidos vestígios da policromia primitiva, pois providencialmente escapou de ser repintada.

A face da Santa foi representada em puro desenho oval e esboça delicado sorriso, traduzindo bondade e talento.

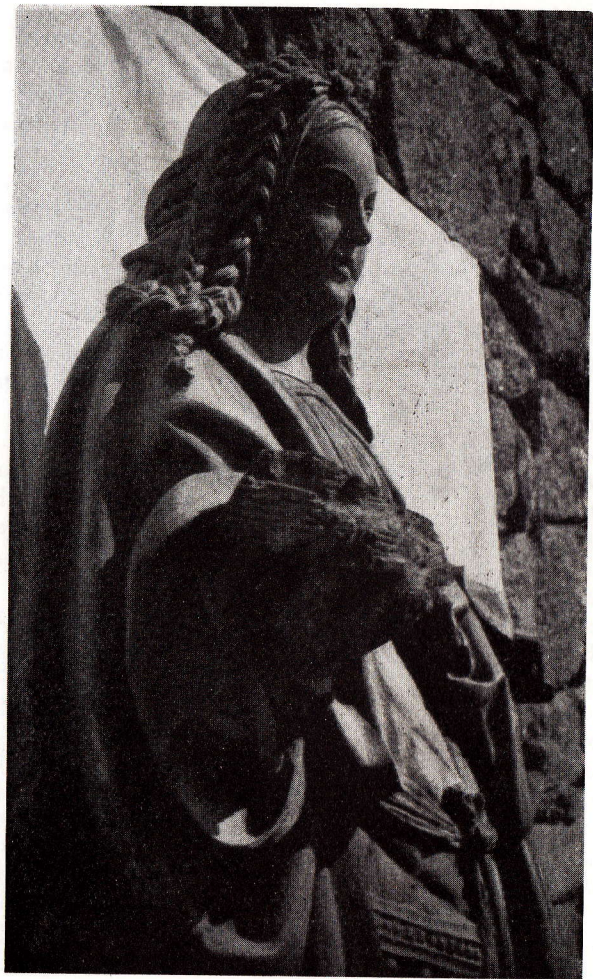
Os seus traços perfeitos com o pormenor realista do leve arrebitamento do nariz mostram claramente que lhe serviu de modelo uma bela jóvem da época.

No manto, as pregas são profundas mas harmoniosas, assim como na saia em que se quebram ao contacto com o solo.

O modelo apoiou-se sobre a perna direita descansando a esquerda que se projecta para a frente e faz o sapato aparecer sob a saia numa atitude um pouco vulgar. Adivinha-se o joelho por baixo da saia, marcando um comprimento à perna inferior ao que as proporções normais do corpo humano exigiriam.

A mão direita, que sopesa o livro, está carcomida, notando-se sòmente vestígios dos quatro dedos além do polegar que se conserva íntegro; da mão esquerda nada resta, nem da palma do martírio que certamente empunhava.

A Santa está acompanhada da característica torre, formando o grupo uma composição harmoniosa. A porta da torre está meio encoberta pela imagem e os seus pormenores mereceram pouca atenção do escultor; porém a parte superior da torre está perfeitamente trabalhada em estilo gótico. Uma original cúpula remata a torre, pois é esférica e revestida de ardósias,

N.º 1

N.º 2

N.º 3

O artista afastou-se aqui dos cânomes do estilo gótico, portanto. Quereria ele dar à construção um carácter bizantino, por a saber localizada no Oriente?

No «Panorama de Jerusalém», pintura flamenga do século XV existente no mosteiro da Madre de Deus, vêem-se edifícios em estilo gótico cobertos por cúpulas.

## O traje

Um amplo manto envolve o dorso e os lados da imagem e, porque se enrola em cada um dos braços, descobre a parte anterior do corpo que está vestido com uma cota ou camisa, uma saia e um corpete posto sobre um justilho (de ferro?) acolchoado, sobre o qual pende um cinto de pano.

A cabeça está coberta com uma capelina que é ajustada por uma faixa larga de tecido que envolve a nuca e cujas pontas se atam à frente formando um laço.

Sobre a capelina aparecem duas tranças dispostas do modo seguinte (fig. 4).

Cada trança sai lateralmente debaixo do bordo inferior da capelina, dá uma volta para cima, passa no alto da cabeça e vai descer do outro lado, terminando no ombro depois de ter passado por baixo da ansa formada pela outra trança.

Sobre a fronte a capelina deixa a descoberto um pouco do cabelo apartado por uma risca ao meio.

Nos variados álbuns de história do traje que consultei nada vi de semelhante a este toucado até que no Dicionário do traje, de Maurice Leloir, deparei com um que tem nítidas afinidades com ele (vide fig. 5).

É um toucado formado por tranças que se dispõem sobre uma coifa de cornetos e, segundo o autor do dicionário, era usado no século XV. Encontrei depois no livro «Sculpture sur Bois», de Jacques Chevalier, o desenho do toucado e da escultura a que pertenceu, com a desi-

**N.º 4**

gnação de representar Santa Madalena e ser obra da escola borgonhesa do século XV.

O justilho é também um pormenor de indumentária com características muito originais, não havendo nos álbuns de história do traje que compulsei nenhum modelo análogo.

Acima da linha da cintura o justilho é liso, modela

**N.º 5**

o peito e é reforçado com tiras metálicas(?); para baixo é acolchoado fazendo avultar o ventre.

O seu bordo inferior é em ângulo de vértice dirigido para baixo e leva uma guarnição ornamentada com pompons.

Diz Max von Boehn que desde o segundo terço do século XIV surgiu na França, entre as damas elegan-

tes, o costume de cingir o corpo com um justilho sem mangas que não passava das ancas, tendo sido a rainha Joana de Bourbon, esposa do rei Carlos V, a primeira que mandou colocar no justilho umas réguas finas de metal, convertendo-o assim num embrião de espartilho.

Sobre a porção do justilho que cobre o ventre, pende um cinto de pano atado em nó mediano cujas longas pontas terminam por borlas, sobre a saia.

Este cinto é reminiscência dos que se usavam anteriormente para apertar as folgadas cotas; desde que elas ficaram encostadas ao corpo pelo justilho, a função do cinto tornou-se simplesmente decorativa.

Acima do justilho aparece a camisa de peitilho franzido orlado no decote por dois triângulos bordados que se unem pelos vértices na linha mediana.

Atrás das mãos vemos as mangas da camisa franzidas longitudinalmente e ajustadas ao pulso por uma tira circular.

As pregas do manto e da saia denunciam os luxuosos mas pesados tecidos de Flandres que a moda então impunha às damas elegantes.

O sapato esquerdo que espreita por baixo da saia é de biqueira redonda e de sola grossa.

Segundo von Boehn, o rei Carlos VI da França proibiu, em 1422, o uso de calçado pontiagudo, porque prejudicava os movimentos dos soldados em campanha por o seu comprimento ser desmesurado, só o tendo conseguido porém, nas últimas décadas do século XV.

Foi em 1480 que se viram em França os últimos calçados em bico.

## Proveniências da escultura

A existência da imagem em Cimbres, povoação pobre e de fundação moderna, pode explicar-se pela vizinhança do opulento mosteiro de frades bernardos de Santa Maria de Salzedas.

De lá deve ter ido para Cimbres, ou roubada a quando da secularização do convento ou cedida pelos frades que, tendo derrubado no século XVIII o singelo templo românico para erguerem a enorme igreja barroca que hoje lá se vê, aí não quereriam uma imagem fora do estilo de então.

No Livro da Fundação do Mosteiro de Salzedas, manuscrito do século XVII, publicado por Leite de Vasconcelos, diz frei Baltasar dos Reis: «O Mosteiro... que oige permanece com a sumptuosidade que em ele se vee, feita a Igreja de cantaria bem lavrada e o tecto de aboboda de pedraria... tem o retablo do altar mor vinte e huma figuras de vulto, metidas em seus nichos».

Há tempos, ao visitar a capela de Nossa Senhora da Guia que pertence à paróquia de Ferreirim (a mesma em que existem os célebres quadros) e que também dista poucos quilómetros de Salzedas, encontrei na sacristia uma imagem, em madeira, de S. Pedro, mutilada e horrorosamente pintada, mas que tem o ar de família da de Santa Bárbara.

Restar-nos-ão pois estas duas figuras de vulto do retábulo da primitiva igreja do convento de Salzedas?

Sendo assim, é de pensar a quem teriam os frades encomendado o retábulo e as esculturas.

N.º 6

Como do arquivo do convento pouco ou nada resta não será fácil existirem documentos que nos elucidem. Mas podemos deduzir que, sendo a casa conventual de Salzedas da Ordem de Cister (Citeaux) e filha da abadia de Claraval, na Borgonha, daí tivessem vindo as imagens ou os escultores.

Sabe-se que o retábulo gótico da Sé Velha de Coimbra foi executado naquela cidade por artistas flamengos. Também se sabe que os quadros de Grão Vasco destinados à Sé de Lamego foram integrados num retábulo cuja obra de marcenaria, arquitectura e talha o bispo D. João de Madureira contratou com os mestres flamengos Arnao de Carvalho e João de Utrecht, tendo o primeiro elaborado para o mesmo retábulo uma composição escultórica representando a Virgem da Árvore de Jessé.

Poderia pois a imagem ter sido esculpida localmente, pois por cá andavam escultores em madeira, flamengos.

Parece-me, porém, pouco provável que tal se desse, visto que a imagem apresenta claramente o aspecto de um retrato. Ora, poderia nesses recuados tempos o escultor conseguir em Salzedas um modelo tão belo ou mesmo as ricas roupagens que ele vestiu?

Também o facto de a escultura de Santa Bárbara, assim como a de S. Pedro de Ferreirim, serem escavadas e ôcas mostra que se pretendeu tirar-lhes peso para facilidade de transporte.

## Meio artístico em que a escultura foi executada

Pelo anteriormente exposto somos levados a estudar a vida artística da Borgonha, no século XV.

O ducado da Borgonha era nesses tempos um autêntico estado dos mais poderosos da cristandade, ombreando com a França.

Os duques, verdadeiros mecenas, puderam e souberam fazer trabalhar para si os melhores artistas de então, tornando-se a capital, Dijon, um centro de arte que irradiou por toda a Europa.

Em fins do século XIV, o duque Filipe, o Atrevido, resolveu fundar um convento de frades de S. Bruno, uma cartuxa, em Champmol, perto de Dijon, para nela mandar construir os jazigos para a sua família.

Assim nos aparece o nome de Claus Sluter, um flamengo, que como mestre das oficinas de Dijon, nelas executa notabilíssimos trabalhos de escultura que ainda hoje existem, em parte, pois alguns foram destruídos, na Cartuxa de Champmol.

A sua obra revolucionou o pensamento artístico dessa época por ser dotada de profundo realismo e criou o estilo borgonhês de escultura que prevaleceu durante o século XV e parte do XVI.

De Marcel Aubert tiro os seguintes apontamentos sobre a arte de Sluter.

As suas esculturas, contràriamente à concepção anterior da estatuária monumental, não se subordinam à

arquitectura, mas as suas formas e volumes movem-se no espaço.

O génio próprio de Sluter vem precisar as tendências próprias da arte borgonhesa: observação da natureza, interpretação da realidade concreta, expressão verdadeira dos traços da figura aumentados do indivíduo ao tipo, tipo étnico, moral e social... esta faculdade do artista, fino observador e profundo psicólogo, de dar, da face humana, não sòmente os traços exteriores, mas a expressão interior acentuados pela atitude da personagem e pelo jogo dos panejamentos: o corpo espesso, maciço, não é mais que um bloco, um suporte, para os pesados estofos com pregas profundas, dirigidas, conduzidas não tanto pela realidade, mas mais pelo sentido que lhe é destinado... estas figuras atarracadas, envolvidas em amplos vestuários, cujas pregas pesadas se vêm esmagar sobre o chão...

De Kleinclausz aproveito os seguintes tópicos sobre o estilo sluteriano.

Com Sluter... o realismo triunfa... isto é, o escultor tira os seus modelos à vida real, à história. As suas imagens são retratos.

Também Sluter deixa aperceber a forma humana através do vestuário; seguem-se no pano naturalmente pregueado os contornos do peito, as linhas das ancas, a flexão dos joelhos. Parece-nos que as personagens são de carne.

Esta impressão equivalente à que nos dá o real é ainda acrescida pelo cuidado com que são executadas as diferentes partes do vestuário; os bordados, os galões, os penteados, etc.

Da obra de Charles Oursel sobre a «Arte da Borgonha» extraio o seguinte resumo:

A empresa sluteriana atenua-se e enfraquece pouco a pouco. O espírito pròpriamente francês faz-se sentir progressivamente e sintetiza-se no escultor Michel Colombe, no centro e ocidente da França e vai influenciar o gosto borgonhês.

Ao mesmo tempo insinua-se a suavidade italiana que começa a penetrar com mais força a arte da França. Daí resulta um apaziguamento, um estilo mais calmo da arte borgonhesa, bem patente no último terço do século XV, mas que no entanto não renuncia à profusão um tanto excessiva dos panejamentos, nem sem resistência ao cânon do corpo humano com a perna um pouco curta e o joelho inflectido bastante perto do chão.

## Conclusão

A imagem da Santa Bárbara de Cimbres pode ter sido trabalho de mestre escultor formado na tradição sluteriana, aí pelo último quartel do século XV.

Trata-se de uma obra de grande mérito artístico e de um documento valiosíssimo para a história do traje.

Pela sua excepcional beleza e perfeição merece figurar na iconografia cristã como uma das mais lindas e artísticas esculturas representando Santa Bárbara, na Idade Média.

Para termo de comparação veja-se a figura n.º 6, escultura em pedra, escolhida por Marcel Aubert para ilustrar o capítulo sobre a escultura francesa no fim da

Idade Média, na sua monumental obra sobre a escultura francesa dessa época.

É a Santa Bárbara da igreja de Soumaintrain, no departamento do Yonne, região que pertenceu ao ducado de Borgonha.

# BIBLIOGRAFIA PRINCIPAL

*Prof. Dr. Reinaldo dos Santos* — A escultura em Portugal

## ARTE

*Marcel Aubert* — La Sculpture Française du Moyen-Âge. Paris, 1946.
*Charles Oursel* — L'Art de Bourgogne. Paris, 1953.
*Luc-Benoist* — La Sculpture Française. Paris, 1945.
*Von A. Feulner* — Geschichte der deutschen Plastik. München, 1953.
*B. Champigneulle* — La sculpture en France, de la pre-historie à la fin du Moyen-Âge. Paris, 1950.
*Paul Murat* — La Sculpture Gothique. Paris, 1931.
*A. Kleinclausz* — Claus Sluter. Paris. s/d.
*Hubert Wilm* — Die gotische Holzfigur. Stuttgart. 1942.
*Henri David* — Claus Sluter. Paris.
*Artur de Gusmão* — A Expansão da Arquitectura Borgonhesa e os Mosteiros de Cister em Portugal. Lisboa, 1956.

## HISTÓRIA DO TRAJE

*Mattos Sequeira* — História do Trajo em Portugal.
*Maurice Leloir* — Dictionnaire du Costume. Paris. 1951.
*Paul Mercuri* — Costumes historiques. Paris. 1860.
*Max von Boehn* — La Moda — Edad Media.
*Camille Piton* — Le Costume Civil en France.
*J. Quicherat* — Histoire du Costume en France.
*John Evans* — Dress in medieval France.
? — Encyclopédie du Costume. Tubingen, 1955.

## ICONOGRAFIA

*Louis Reau* — Iconographie de l'Art Chrétien. Paris, 1958.
*Juan Fernando Ruiz* — Iconografia de los Santos.
*George Ferguson* — Signs and Symbols in Christiain Art. New York.
*Eug. Droulers* — Dictionnaire des Atributs, Allégories, Emblèmes et Symboles. Turnhout (Belgique).